

Johann Michael
HAYDN

Missa in honorem Sancti Gotthardi

Admonter Messe MH 530

per Soli SATB, Coro SATB
2 Oboi, 2 Clarini in C, Timpani
2 Violini e Basso continuo

Erstausgabe / First edition
herausgegeben von / edited by
Armin Kircher

Johann Michael Haydn · Ausgewählte Werke
Urtext

Partitur / Full score



Carus 54.530



Johann Michael Haydn, Ölgemälde von Franz Xaver Hornöck (?), um 1805/06.
Privatbesitz (Leihgabe an die J.-M.-Haydn-Gesellschaft Salzburg)

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	4
Kyrie	
1. Kyrie I (Coro SATB)	10
2. Christe (Soli SATB, Coro)	12
3. Kyrie II (Soli SATB, Coro)	17
Gloria	
4. Gloria (Soli SATB, Coro)	22
Credo	
5. Credo (Soli SATB, Coro)	40
6. Et incarnatus est (Soli SATB, Coro)	47
7. Et resurrexit (Soli SATB, Coro)	49
Sanctus	
8. Sanctus (Soli SATB, Coro)	63
Benedictus	
9. Benedictus (Soli SATB, Coro)	68
10. Osanna (Soli SATB, Coro)	79
Agnus Dei	
11. Agnus Dei (Soli SATB, Coro)	82
12. Dona nobis pacem (Solo B, Coro)	88
Kritischer Bericht	103

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 54.530), Klavierauszug (Carus 54.530/03),
Chorpartitur (Carus 54.530/05), 5 Harmoniestimmen
(Carus 54.530/09), Violino I (Carus 54.530/11),
Violino II (Carus 54.530/12), Bassi (Carus 54.530/13),
Organo (Carus 54.530/49).

Vorwort

Neben Wolfgang Amadeus Mozart war Johann Michael Haydn (1737–1806) in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der bedeutendste Musiker, der am fürsterzbischöflichen Hof in Salzburg wirkte. Obwohl sein Schaffen alle damals üblichen Gattungen der Musikpflege einschließlich der Oper umfasste, war er bei seinen Zeitgenossen vor allem als Komponist geistlicher Musik bekannt. Wenngleich sich im Briefwechsel von Vater und Sohn Mozart auf Grund der beruflichen Konkurrenzsituation mehrfach missfällige Bemerkungen über Haydn finden, schätzten auch sie die Werke ihres Kollegen.

Geboren wurde Johann Michael Haydn am 13. September 1737 in Rohrau an der Leitha in Niederösterreich, nahe der ungarischen Grenze. 1745 wurde er – wie zuvor sein älterer Bruder Joseph – Sängerknabe am Kapellhaus zu St. Stephan in Wien, wo er ein breit gefächertes kirchenmusikalisches Repertoire kennenlernte. Nachdem er von März 1760 bis zum Frühjahr 1762 als Kapellmeister im Dienst des Bischofs von Großwardein (im heutigen Rumänien) gestanden hatte, ernannte ihn der Salzburger Fürsterzbischof Graf Sigismund Schrattenbach, ein großer Mäzen der Künste, im August 1763 zum „Hofmusicus und Concertmeister“. Haydn brachte neue Musik mit nach Salzburg: seine in Wien und Großwardein entstandenen Sinfonien, Konzerte, Tänze, Cassationen und Notturmi für unterschiedliche Instrumentalkombinationen sowie geistliche Werke.

Im August 1768 vermählte sich Haydn mit der Hofsängerin Maria Magdalena Lipp, der Tochter des Domstiftsorganisten. Den Tod ihres einzigen Kindes, das im Januar 1771 noch nicht einjährig verstarb, hat Haydn nie überwunden. Zum Tod von Fürsterzbischof Schrattenbach im Dezember 1771 schrieb Haydn, wohl auch unter dem Eindruck der persönlichen Trauer, innerhalb weniger Wochen sein erstes Requiem, die *Missa pro defuncto Archiepiscopo Sigismundo* (MH 155).

Hieronymus Graf Colloredo, Schrattenbachs Nachfolger und ein eifriger Vertreter der Aufklärung, beeinflusste mit seinen Reformen das kompositorische Schaffen von Haydn nachhaltig. Möglicherweise sind darin jene „Umstände“ zu sehen, die ihn – wie Sigismund Neukomm erwähnt – dazu bewogen haben, „die Kirchenmusik ganz gegen seinen Geschmack (wie er mir selbst sagte) zu seinem Genre zu machen“.¹ Auf Veranlassung seines Dienstherrn schuf Haydn über 100 Vertonungen der liturgischen Gradualtexte, durch welche die bis dahin in Salzburg üblichen, zwischen Epistel und Evangelium eingeschobenen Kirchensonaten ersetzt werden mussten.

Nach dem Tod von Anton Cajetan Adlgasser wurde Haydn 1777 die Organistenstelle an der Dreifaltigkeitskirche übertragen. Im Mai 1782 wurde er nach W. A. Mozarts Zerwürfnis mit dem Salzburger Hof als dessen Nachfolger zum Ersten Hof- und Domorganisten ernannt und übernahm damit die Unterrichtstätigkeit am Salzburger Kapellhaus. Für die Kapellknaben schrieb er eine Reihe von liturgischen Werken in der Besetzung für dreistimmigen Knabenchor, darunter die *Missa Sti. Leopoldi* (MH 837), Haydns letzte vollendete Komposition.

In den beiden letzten Lebensjahrzehnten rückte der vokale Bereich in den Vordergrund der kompositorischen Tätigkeit Haydns. Seine letzten Sinfonien entstanden im Juli 1789, danach widmete er sich fast ausschließlich der Vokalmusik und trug mit seinen über 60 weltlichen Männerquartetten wesentlich zur Entwicklung der Gattung bei.

An den Folgen zweier Unfälle starb Johann Michael Haydn am 10. August 1806. Sein letztes Werk, das von Kaiserin Marie Theresen in Auftrag gegebene *Requiem in B* (MH 838), blieb unvollendet. Reagiert Mozart in seinem *Requiem* (KV 626) hinsichtlich melodischer, rhythmischer und formaler Details auf Haydns *Schrattenbach-Requiem*, so zeigt sich Haydns groß dimensioniertes *Requiem in B* umgekehrt von Mozarts Vertonung der Totenmesse beeinflusst.

Stilistisch schlug Haydn in seinem 43-jährigen Wirken in Salzburg die Brücke von der Frühklassik zum Biedermeier. In seiner Kirchenmusik gelingt ihm die Verbindung von liedhafter Melodik, konzertierendem Stil und kontrapunktischer Arbeit, eingebettet in die Satztechnik und Harmonik der Zeit. Seine „in pieno“-Werke (chorische Werke ohne Gesangssolisten, mit und ohne Orchesterbegleitung), wirkten richtungsweisend für eine Neuorientierung der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert. Die Würdigung E. T. A. Hoffmanns, wonach „jeder Kenner der Tonkunst und ihrer Literatur weiß, [...] daß Michael Haydn, als Kirchencomponist, unter die ersten Künstler dieses Faches, aus jeder Zeit und jeder Nation gehört“,² wurde im ganzen deutschen Sprachraum zur Kenntnis genommen und brachte dem Komponisten den zu Lebzeiten versagten überregionalen Erfolg.

Am Beginn sowie am Ende von Michael Haydns künstlerischem Wirken stehen Vertonungen des lateinischen Ordinariumstextes. Zeit seines Lebens hat er sich mit der Kirchenmusik beschäftigt. Überliefert sind mehr als 30 Messen, die Haydn großteils in Salzburg geschrieben hat. Es sind Werke unterschiedlicher Stilistik, das Spektrum reicht dabei von der strengen kontrapunktischen Schreibweise der für die Advent- und die Fastenzeit bestimmten Messen bis hin zur groß besetzten *Missa hispanica* (MH 422) für zwei Chöre und Orchester.

Auftraggeber mehrerer Messen waren benediktinische Klostergemeinschaften, mit deren Mönchen Haydn während der Zeit ihrer theologischen Studien an der Salzburger Benediktineruniversität in Kontakt kam. Die Namensgebungen dieser Messen stehen in Bezug zu dem konkreten Auftrag bzw. dem Widmungsträger der Komposition. Für das Stift St. Peter in Salzburg, mit dem Haydn be-

1 Sigismund Neukomm, Brief vom 14. Januar 1809 an den Verleger Ambrosius Kühnel, zitiert nach: Rudolf Angermüller, Sigismund Neukomm. Werkverzeichnis, Autobiographie, Beziehung zu seinen Zeitgenossen, München und Salzburg 1977 (= Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 4), S. 24.

2 Allgemeine musikalische Zeitung, 1812.

sonders freundschaftlich verbunden war,³ entstand die *Missa in honorem Sancti Dominici* (MH 419, zur Weihe von Abt Dominicus Hagenauer), die *Missa Sancti Amandi* (MH 229) für das Stift Lambach in Oberösterreich und die *Missa in honorem Sanctae Ursulae* (*Chiemsee-Messe*, MH 546) für die Benediktinerinnen auf Frauenchiemsee.

Die *Missa in honorem Sti. Gotthardi* (MH 530), auch *Admonter Messe* genannt, komponierte Johann Michael Haydn für das Stift Admont in der Steiermark und dessen Abt Gotthard Kuglmayr.⁴ Das wird durch einen Vermerk von P. Martin Bischofsreiter (1762–1856), einem Schüler Haydns und Benediktiner von St. Peter in Salzburg, bestätigt. In dessen handgeschriebenem Musikalienkatalog des Stiftes St. Peter findet sich die klärende Eintragung: „Missa / pro Monasterio Admontensi / composita“. Die *Admonter Messe* wurde im Februar 1792 fertiggestellt und fällt in eine überaus fruchtbare Periode von J. Michael Haydns Schaffen, die für den Zeitraum von 1782 bis 1795 angegeben werden kann. Ein konkreter Anlass für den Auftrag seitens des Stiftes bzw. dessen Abtes ist nicht bekannt. Möglich wäre ein persönliches Jubiläum oder eine Feierlichkeit, die mit der Klostersgeschichte in Zusammenhang steht. Aufgrund der Namensgebung scheint Abt Gotthard als Widmungsträger des Werkes gesichert zu sein.

Abt Kuglmayr wurde 1754 auf Schloss Wurmburg im heutigen Slowenien geboren. Bereits mit neun Jahren kam er ins Gymnasium des Stiftes Admont, wo er sich 1771 durch die Profess an den Orden der Benediktiner band. Nach Studien in Graz und Rom weihte ihn Papst Pius VI. zum Priester. Kuglmayr unterrichtete an der stiftseigenen Hauslehranstalt die Fächer Dogmatik, Bibelexegese und Kirchenrecht, zudem wirkte er als Hofmeister und Kämmerer des Klosters. Er wird als umfassend gebildet beschrieben und beherrschte einige Sprachen. Mit erst 34 Jahren wurde er im April 1788 zum Abt des Klosters gewählt.

Abt Gotthard war ein Freund der Kunst. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts ließ er im Stift ein eigenes Haustheater einrichten, das den schauspielerischen und musikalischen Darbietungen der Mönche, Studenten und Sängerknaben dienen sollte. Allerdings trug ihm diese Initiative den Ruf eines Verschwenders ein. Aufgrund wirtschaftlicher Fehlentscheidungen, die zum finanziellen Ruin des Klosters führten, wurde er im Januar 1818 seines Amtes enthoben. Er starb am 18. September 1825 in Graz und wurde in Admont bestattet.

Im Stift Admont selbst blieb weder das Autograph Haydns noch eine Abschrift der Messe erhalten. Vermutlich fiel das Notenmaterial dem verheerenden Stiftsbrand im April 1865 zum Opfer, bei dem große Teile des Stiftsgebäudes und das gesamte Musikarchiv vernichtet wurden. Auch finden sich weder Hinweise über die Bezahlung eines Honorares an den Komponisten, noch Berichte über eine Aufführung der Messe.

Die *Admonter Messe* verbindet formale Konzentration mit liturgischer Zweckbestimmung. Liedhafte Melodik, die Einheitlichkeit des motivischen Materials und der ausgewogene Zusammenklang von festlichen und lyrischen Abschnitten zeigen Haydns intensive Beschäftigung mit dem Genre und der musikalischen Ausdeutung des liturgischen Textes, wie es im *Crucifixus* deutlich hörbar wird. Damit entsprach er der auf das Mitgefühl ausgerichteten Religiosität des ausgehenden 18. Jahrhunderts, bei der durch eine „musikalische Malerei“ das emotionale Erleben von Rührung und Erschütterung erweckt werden konnte.

Aufgrund ihrer Länge von 972 Takten (damit zählt sie zu den umfangreicheren Messvertonungen Haydns) und ihrer orchestralen Besetzung mit Streichern, Oboen, Trompeten und Pauken entspricht die *Admonter Messe* dem Typus der *Missa solemnis*. Vergleicht man sie mit der um ein Jahr später entstandenen *Missa in honorem Sanctae Ursulae*, so dominiert in der *Admonter Messe* der festliche Charakter, während im Schwesternwerk ein poetisch-lyrischer Grundton zum Tragen kommt. In der *Admonter Messe* fehlen Fugen und fugierte Sätze gänzlich, wie überhaupt (bis auf wenige Takte im *Dona nobis pacem*) auf eine kontrapunktische bzw. imitatorische Gestaltung verzichtet wird. Damit kommt Haydn der geforderten Verständlichkeit des liturgischen Textes entgegen. Auffallend ist die ausgedehnte Gestaltung der Schlussteile im *Gloria* und im *Credo*, die nicht der Vorstellung des Salzburger Erzbischofs entsprochen hätte.

Mit 213 Takten überdurchschnittlich lang präsentiert sich das *Dona nobis pacem*, das rondoartig im Wechsel zwischen Solo-Bass und Chor durchgeführt wird und mit einem Kürzungsvorschlag von Takt 154 bis 208 versehen ist. Ansonsten orientiert sich Haydn bei der formalen Konzeption an der Gattungstradition mit den in der Klassik üblichen Einteilungen. Einzig das *Kyrie* weicht ab, indem dem einleitenden Largo-Takt ein 20-taktiges Adagio im 3/4-Takt angefügt ist, das in einen Allegro-Teil mündet. Eine derartige Aufteilung ist im Gegensatz zur verbreiteten Zweiteilung nach dem Muster „langsam – schnell“ ungewöhnlich und findet keine Parallele in Johann Michael Haydns Messvertonungen.

Wie in der *Chiemsee-Messe* ist auch in der *Admonter Messe* die Anweisung „con sordino“ für die Verwendung eines Dämpfers in den Violinen anzutreffen. Die dunklere Klangfarbe steht im *Agnus Dei* für eine verinnerlichte Grundhaltung der musikalischen Textdeutung. Ein Vergleich mit der *Krönungsmesse* (KV 317) von W. A. Mozart liegt nahe, wo ebenfalls im *Agnus Dei* die beiden Violinen „con sordino“ die Solostimme begleiten.

Verlag und Herausgeber danken der Bayerischen Staatsbibliothek in München für die Editionserlaubnis, P. Maximilian Schiefermüller OSB für die Recherchen zur Biographie von Abt Kuglmayr, sowie dem Stift Admont und Abt Bruno Hubl OSB für die finanzielle Unterstützung zur Drucklegung der Messe.

Salzburg, im Juli 2009

Armin Kircher

³ Besonders eng verbunden war Haydn mit den Benediktinern des Stiftes St. Peter in Salzburg; er war ihr gern gesehener Gast und bewohnte ein Haus des Klosters. Viele seiner Autographen und Abschriften fanden den Weg in das Musikarchiv des Klosters: teils wurden sie angekauft, teils vom Komponisten zum Ausgleich für erlassene Rechnungen übergeben.

⁴ Erzbischof Gebhard von Salzburg gründete das Kloster im Jahr 1074 aus Besitzungen der Heiligen Hemma von Gurk.

Foreword

In addition to Wolfgang Amadeus Mozart, the most important musician to work at the court of the Prince Bishop of Salzburg during the second half of the 18th century was Johann Michael Haydn (1737–1806). Although his oeuvre encompassed all the genres known then, including opera, he was best known to his contemporaries as a composer of sacred music. Although there are a number of disparaging comments about him in the correspondence between Mozart and his father – due to the professional rivalry – they too thought highly of works of their colleague.

Johann Michael Haydn was born on 13 September 1737 in Rohrau an der Leitha in Lower Austria, close to the Hungarian border. He became a choirboy, as had his older brother Joseph, at the Kapellhaus of St. Stephen's in Vienna in 1745 and it was here that he became acquainted with a very broad range of church music. After he had served the Bishop of Grosswardein (now Oradea in Romania) as Kapellmeister from March 1760 until early 1762, Haydn was appointed "Hofmusicus und Concertmeister" (court musician and concertmaster) in August 1763 by Count Sigismund Schrattenbach, the Prince-Bishop of Salzburg as well as a great patron of the arts. Haydn brought new music with him to Salzburg in the form of his symphonies, concertos, dances, cassations and nocturnes for diverse instrumental combinations as well as sacred works that had been composed in Vienna and Grosswardein.

In August 1768 Haydn married the court singer Maria Magdalena Lipp who was a daughter of the cathedral chapter organist. Haydn never got over the death of their only child who died in January 1771, not yet one year old. Upon the death of Prince Bishop Schrattenbach in December 1771, he composed his first requiem, the *Missa pro defuncto Archiepiscopo Sigismundo* (MH 155), in the space of a few weeks – most certainly also under the influence of his personal grief.

Count Hieronymus Colloredo, who was both Schrattenbach's successor as well as a fervent advocate of the Enlightenment, strongly influenced Haydn's compositional output with his reforms. It is possible that these were the "circumstances" that caused him – as reported by Sigismund Neukomm – to "make church music his genre but (as he himself told me) contrary to his own taste".¹ Haydn composed, at his employer's instigation, over 100 settings of the liturgical Gradual texts, which then replaced the church sonatas that had usually been inserted between the Epistle and the Gospel.

After Anton Cajetan Adlgasser's death, the post of organist at the Holy Trinity Church was assigned to Haydn in 1777. In May 1782, after W. A. Mozart's rift with the Salzburg court, Haydn was appointed his successor as First Court and Cathedral Organist and thus also took on the teaching duties at the Salzburg Kapellhaus. He composed a series of liturgical works for the choirboys – for three part boys' choir – including his last completed composition, the *Missa Sti. Leopoldi* (MH 837).

During the last two decades of his life, the composition of vocal music became increasingly important for Haydn. His last symphonies were composed in July 1789 and thereafter he composed almost exclusively vocal music, including over 60 secular male quartets – a genre to whose development he greatly contributed.

Johann Michael Haydn died on 10 August 1806 as a result of two accidents. His last work, the *Requiem in B flat* (MH 838), that had been commissioned by Empress Marie Therese, remained uncompleted. Whereas Mozart reacted in his *Requiem* (KV 626) to Haydn's *Schrattenbach Requiem* with regard to melodic, rhythmic and formal details, Haydn's large-dimensional *Requiem in B flat* shows the reciprocal influence of Mozart's setting of the requiem mass.

Stylistically Haydn's 43 years of musical activity in Salzburg build a bridge from the Early Classical Period to the Biedermeier Period. He succeeded in his church music in combining songlike melodies, a concertante style and contrapuntal techniques, which were then embedded into the compositional and harmonic language of his time. His "in pieno" compositions (choral works without vocal soloists, with or without orchestral accompaniment) set the new direction for 19th century church music. E. T. A. Hoffmann's appraisal that "every connoisseur of music and its literature knows [...] that the church music composer Michael Haydn was one of the best exponents of this profession at that time and in that country"² was acknowledged in all the German speaking countries and accorded the composer the supraregional success that had been denied him during his lifetime.

Michael Haydn set the Latin Ordinary of the Mass both at the beginning as well as at the end of his artistic career; he had concerned himself with church music his whole life. Over 30 masses have been handed down, most of them composed in Salzburg. These works are highly differentiated in style ranging from the strict contrapuntal style of the works intended for Advent and Lent to the large scale *Missa hispanica* (MH 422) for two choirs and orchestra.

Several masses were commissioned by the Benedictine monastic communities with whose monks Haydn had come into contact during his theological studies at the Benedictine University in Salzburg. The names given to these masses relate directly to definite commissions for the works, i. e., to the dedicatees. For Saint Peter's Abbey in Salzburg, to which he had particularly close ties,³ Haydn com-

¹ Sigismund Neukomm, letter dated 14 January 1809 to the publisher Ambrosius Kühnel, quoted after: Rudolf Angermüller, *Sigismund Neukomm. Werkverzeichnis, Autobiographie, Beziehung zu seinen Zeitgenossen*, Munich and Salzburg, 1977 (= *Musikwissenschaftliche Schriften*, vol. 4), p. 24.

² *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1812.

³ Haydn was especially close to the Benedictines of Saint Peter's Archabbey in Salzburg. He was a welcome guest and lived in a house belonging to the abbey. Many autographs and copies of his works found their way into the abbey's music archive. Some of them had been purchased, others were handed over by the composer in lieu of payment of accounts.

posed the *Missa in honorem Sancti Dominici* (MH 419) for the consecration of Abbot Dominicus Hagenauer, the *Missa Sancti Amandi* (MH 229) for Lambach Abbey in Upper Austria and the *Missa in honorem Sanctae Ursulae* MH 546 (*Chiemsee-Messe*) for the Benedictine nuns at Frauenchiemsee.

The *Missa in honorem Sti. Gotthardi* (MH 530), also known as the *Missa Admontis*, was composed by Johann Michael Haydn for the Admont Abbey in Styria and its Abbot Gotthard Kuglmayr.⁴ This was confirmed by Father Martin Bischofsreiter (1762–1856), who was both a student of Haydn's and a Benedictine at Saint Peter's in Salzburg. In Bischofsreiter's handwritten sheet music catalog of Saint Peter's Archabbey there is a clarifying entry stating "Missa / pro Monasterio Admontensi / composita". The *Missa Admontis* was completed in February 1792 during a particularly fruitful period in J. Michael Haydn's creative life that stretched from 1782 until 1795. There is no evidence of the commission having been awarded for any special occasion at the monastery or for its abbot. It is possible that it was composed in connection with a personal anniversary or a festivity connected with the history of the abbey. Due to the title of the work, it appears certain that Abbot Gotthard was the work's dedicatee.

Abbot Kuglmayr was born in 1754 in Schloss Wurmberg in what today is Slovenia. He entered the gymnasium of Admont Abbey at the tender age of 9 and it was in 1771 that he took the vows that bound him to the Benedictine Order. After his studies in Graz and Rome, Pope Pius VI ordained him as a priest. Kuglmayr taught the subjects dogmatics, bible exegesis and church law at the abbey's own institute for education (Hauslehranstalt). In addition he was also the abbey's steward and chamberlain. He is described as being broadly educated and mastered a number of languages. He was elected abbot in April 1788 at the young age of 34.

Abbot Gotthard was a friend of the arts. At the beginning of the 19th century he let the abbey set up its own house theater to serve the theatrical and musical presentations of the monks, students and choirboys. This initiative, though, caused him to be labeled a squanderer. As a result of incorrect economic decisions that led to the financial ruin of the abbey, he was relieved of his position in January 1818. He died on 18 September 1825 in Graz and was buried in Admont.

Neither Haydn's autograph nor a copy of the mass remained in Admont Abbey. The score and parts were probably destroyed in the terrible abbey fire of April 1865 in which a large part of the abbey buildings as well as the whole music archive were destroyed. There are neither indications that the composer was paid an honorarium, nor reports about any performances of the mass.

The *Missa Admontis* combines formal concentration with the specific liturgical purpose. Songlike melodies, the unity of the motivic material and the well-balanced accord of solemn and lyrical sections demonstrate Haydn's intensive preoccupation with the genre and the musical interpretation of the liturgical text, as can be clearly heard in the *Crucifixus*. This corresponded to the compassionate religiosity of the outgoing 18th century whereby the emotional experiences of affection and being deeply moved could be awoken by "musical painting."

Due to its length of 972 measures (making it one of Haydn's more substantial settings of the Mass) and its orchestration with strings,

oboes, trumpets and timpani, the *Missa Admontis* can be considered a type of *missa solemnis*. In comparison with the *Missa in honorem Sanctae Ursulae* that was composed a year later, one notices the solemn character that dominates the *Missa Admontis* whereas the companion work has a more poetical and lyrical tenor. Fugues and fugal movements are completely missing from the *Missa Admontis* as is (except for a few bars in the *Dona nobis pacem*) any kind of contrapuntal (including imitative) composition. In so doing, Haydn assured that the required understanding of the liturgical text would be achieved. The extended final sections of the *Gloria* and the *Credo* are conspicuous, as they were not in accordance with the Archbishop of Salzburg's conception.

The *Dona nobis pacem* is, with its 213 measures, longer than usual. Its rondo-like alternations between the solo bass and the choir are furnished with a suggested cut from measure 154 to measure 208. Apart from that Haydn orientates himself with regard to the formal conception on the traditional genre with the divisions that were usual for the Classical Period. The *Kyrie* is the only movement that strays from the norm by having its introductory *largo* measure followed by 20 *adagio* measures in 3/4 time that then flows into an *allegro* section. Such a division is, in contrast to the widespread use of "slow – fast," unusual and finds no other parallel in Michael Haydn's settings of the mass.

The indication "con sordino" for the violins to play while muted is used in the *Missa Admontis* as well as in the *Chiemsee-Messe*. The darker timbre is used in the *Agnus Dei* to represent the internalized tenor of the musical interpretation of the text. A comparison with W. A. Mozart's *Krönungsmesse* (KV 317) suggests itself, as both the violins accompany the solo voices "con sordino" in that work's *Agnus Dei* as well.

The publisher and editor wish to thank the Bavarian State Library in Munich for permission to publish, Father Maximilian Schiefermüller OSB for the biographical research pertaining to Abbot Kuglmayr as well as the Admont Abbey and Abbot Bruno Hubl OSB for the financial support in printing the mass.

Salzburg, July 2009
Translation: David Kosviner

Armin Kircher

⁴ Archbishop Gebhard of Salzburg founded the abbey in 1074 with possessions of Saint Hemma of Gurk.

Avant-propos

Avec Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Michael Haydn (1737–1806) fut le musicien le plus important en activité à la cour du prince archevêque de Salzbourg pendant la deuxième moitié du 18^e siècle. Bien que son œuvre comprenait tous les genres de musique alors en usage, y compris l'opéra, ses contemporains le connaissaient surtout comme compositeur de musique sacrée. Même si la correspondance entre les Mozart père et fils comprenait à plusieurs reprises, du fait de la situation de concurrence professionnelle, des remarques déplaisantes au sujet de Haydn, eux aussi appréciaient les œuvres de leur collègue.

Johann Michael Haydn naquit le 13 septembre 1737 à Rohrau au sud de Leitha en Basse-Autriche, près de la frontière hongroise. En 1745, il devint, comme son frère aîné Joseph auparavant, enfant de chœur à la chapelle de Saint-Étienne à Vienne, où il découvrit un large répertoire de musique d'église. Après avoir été au service de l'évêque de Großwardein (aujourd'hui en Roumanie) comme maître de chapelle de mars 1760 au printemps 1762, le prince archevêque de Salzbourg, Sigismund comte Schrattenbach, grand mécène des arts, le nomma musicien de cour et chef de pupitre en août 1763. Haydn fit entrer une musique nouvelle à Salzbourg : ses symphonies, concertos, danses, cassations et nocturnes pour différents effectifs instrumentaux écrits à Vienne et Großwardein, ainsi que des œuvres sacrées.

En août 1768, Haydn épousa la cantatrice Maria Magdalena Lipp, fille de l'organiste du chapitre de la cathédrale. Haydn n'a jamais surmonté la mort de leur unique enfant, décédé en janvier 1771 alors qu'il avait moins d'un an. À l'occasion du décès du prince archevêque Schrattenbach en décembre 1771, vraisemblablement également sous l'emprise de sa peine personnelle, Haydn écrivit en quelques semaines seulement son premier requiem, la *Missa pro defuncto Archiepiscopo Sigismundo* (MH 155).

Hieronymus comte Colloredo, successeur de Schrattenbach et fervent représentant de l'Aufklärung, influença durablement le travail de composition de Haydn par ses réformes. Probablement faut-il y voir les « circonstances » qui l'ont amené, comme l'évoque Sigismund Neukomm, à « faire de la musique religieuse son genre, tout à fait à l'encontre de ses goûts (selon ses propres dires) ». ¹ À la demande de son employeur, Haydn composa plus de 100 musiques sur des textes de graduels liturgiques, qui durent remplacer les sonates d'église alors en usage, intercalées entre l'épître et l'évangile.

À la mort d'Anton Cajetan Adlgasser, le poste d'organiste de l'église de la Trinité fut confié à Haydn en 1777. En mai 1782, après la brouille de W. A. Mozart avec la cour de Salzbourg, Haydn fut nommé premier organiste de la cour et de la cathédrale et assuma donc une fonction d'enseignement à la maison de la chapelle de Salzbourg. Il écrivit une série d'œuvres liturgiques pour chœur d'enfants à trois voix pour les garçons de chœur, dont la *Missa Sti. Leopoldi* (MH 837), dernière composition achevée par Haydn.

Pendant les deux dernières décennies de sa vie, la musique vocale constitua l'essentiel de l'activité de composition de Haydn. Ses dernières symphonies furent composées en juillet 1789, ensuite, il se consacra presque exclusivement à la musique vocale et, grâce à plus de 60 quatuors profanes pour voix d'hommes, il contribua de façon importante au développement du genre.

Johann Michael Haydn décède le 10 août 1806 des suites de deux accidents. Sa dernière œuvre, le *Requiem en si bémol majeur* (MH 838) commandé par l'impératrice Marie-Thérèse, resta inachevée. Si dans son *Requiem* (KV 626), Mozart réagit au *Schrattenbach-Requiem* de Haydn par des détails mélodiques, rythmiques et formels, à l'inverse le grand *Requiem en si bémol majeur* de Haydn s'inspire de la mise en musique de la messe des morts par Mozart.

Du point de vue stylistique, pendant ses 43 années d'exercice à Salzbourg, Haydn fit la transition entre l'époque préclassique et l'époque Biedermeier. Dans sa musique d'église, il réussit l'association d'une mélodie proche du lied, d'un style concertant et d'un travail contrapuntique, conforme au style et à l'harmonie de l'époque. Ses œuvres « in pieno » (œuvres vocales sans chanteurs solistes, avec ou sans accompagnement d'orchestre) ont ouvert la voie à une réorientation de la musique d'église au 19^e siècle. Dans tous les pays germanophones, on prit acte de l'aveu de E. T. A. Hoffmann, reconnaissant que « chaque connaisseur de l'art musical et de sa littérature sait [...] qu'en tant que compositeur d'église, Michael Haydn appartient aux premiers artistes de ce genre, toutes époques et toutes nations confondues », ³ ce qui conféra au compositeur le succès interrégional lui ayant fait défaut de son vivant.

On trouve des mises en musique du texte latin de l'Ordinaire au début comme à la fin de l'activité artistique de Michael Haydn. Tout au long de sa vie, il s'est consacré à la musique d'église. Plus de 30 messes sont parvenues jusqu'à nous, écrites en grande partie par Haydn à Salzbourg. Les œuvres sont de styles différents, la palette s'étend de l'écriture contrapuntique stricte des messes pour la période de l'Avent et du Carême à la *Missa hispanica* (MH 422) au grand effectif pour deux chœurs et orchestre.

Plusieurs messes furent commandées par des communautés bénédictines. Haydn entra en contact avec leurs moines pendant leurs études théologiques à l'Université bénédictine de Salzbourg. Les dénominations de ces messes se réfèrent à la commande concrète ou au dédicataire de la composition. La *Missa in honorem Sancti Dominici* (MH 419, pour l'ordination de l'abbé Domincus Hagenauer) fut créée pour le couvent Saint-Pierre à Salzbourg, avec le-

¹ Sigismund Neukomm, lettre du 14 janvier 1809 à l'éditeur Ambrosius Kühnel, cité d'après : Rudolf Angermüller, *Sigismund Neukomm. Werkverzeichnis, Autobiographie, Beziehung zu seinen Zeitgenossen*, Munich et Salzbourg 1977 (= *Musikwissenschaftliche Schriften*, tome 4), p. 24.

² *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1812.

quel Haydn était particulièrement lié d'amitié,³ la *Missa Sancti Amandi* (MH 229) pour le couvent Lambach en Haute-Autriche et la *Missa in honorem Sanctae Ursulae* (*Chiemsee-Messe*, MH 546) pour les Bénédictines de Frauenchiemsee.

Johann Michael Haydn composa la *Missa in honorem Sti. Gottardi* (MH 530), appelée *Admonter Messe*, pour l'abbaye d'Admont en Styrie et son abbé Gotthard Kuglmayer.⁴ Une annotation du P. Martin Bischofsreiter (1762–1856), élève de Haydn et Bénédictin de Saint-Pierre à Salzbourg, le confirme. Dans son catalogue manuscrit de partitions du couvent Saint-Pierre, on trouve la note explicative : « *Missa / pro Monasterio Admontensi / composita* ». La *Admonter Messe* fut achevée en février 1792, au cours d'une période particulièrement féconde de l'œuvre de J. Michael Haydn, qui peut être située entre 1782 et 1795. On ne connaît pas d'occasion concrète pour la commande de la part de l'abbaye ou de son abbé. Il s'agit probablement d'un anniversaire privé ou de festivités liées à l'histoire du couvent. En raison de sa dénomination, l'abbé Gotthard semble être le dédicataire de l'œuvre.

L'abbé Kuglmayr naquit en 1754 au château de Wurmberg, aujourd'hui en Slovénie. Il intégra le lycée de l'abbaye d'Admont dès l'âge de neuf ans et entra dans l'Ordre des Bénédictins en y prononçant ses vœux en 1771. Après des études à Graz et Rome, le pape Pie VI l'ordonna prêtre. À l'établissement scolaire interne à l'abbaye, Kuglmayr enseigna la dogmatique, l'exégèse biblique et le droit canon, il exerça également les fonctions de précepteur et de trésorier de l'abbaye. On le décrit comme doté d'une large culture et il maîtrisait plusieurs langues. En avril 1788, à seulement 34 ans, il fut élu abbé de l'abbaye.

L'abbé Gotthard était un ami de l'art. Au début du 19^e siècle, il fit construire au sein même de l'abbaye un théâtre qui devait servir aux représentations théâtrales et musicales des moines, étudiants et enfants de chœur. Toutefois, cette initiative lui valut une réputation de gaspilleur. À la suite de mauvaises décisions économiques qui entraînèrent la ruine financière du couvent, il fut relevé de ses fonctions en janvier 1818. Il décéda le 18 septembre 1825 à Graz et fut enterré à Admont.

Ni l'autographe de Haydn, ni une copie de la Messe ne furent conservés à l'abbaye d'Admont même. Les partitions furent probablement la proie de l'incendie criminel dévastateur d'avril 1865 qui détruisit une grande partie du bâtiment de l'abbaye et la totalité des archives musicales. De même, on ne retrouve ni indications concernant le paiement d'un honoraire au compositeur, ni rapports relatifs à une représentation de la Messe.

La *Admonter Messe* associe une structure concentrée à sa destination liturgique. La mélodie proche du lied, l'unité du matériel du motif et l'équilibre harmonieux entre les parties solennelles et lyriques montrent que Haydn a intensément étudié ce genre et l'interprétation musicale du texte liturgique, comme on l'entend nettement dans le *Crucifixus*. Il répondait ainsi à la religiosité basée sur la compassion de cette fin de 18^e siècle, chez laquelle « une peinture musicale » pouvait susciter l'émotion et le bouleversement.

En raison de sa longueur de 972 mesures (elle compte ainsi parmi les plus importantes mises en musique de messes de Haydn) et de son effectif orchestral avec des cordes, hautbois, trompettes et timbales, la *Admonter Messe* correspond au type de la *Missa solennis*. Si on la compare avec la *Missa in honorem Sanctae Ursulae*

composée un an plus tard, le caractère solennel domine dans la *Admonter Messe* alors que dans l'œuvre sœur une sonorité de base lyrico-poétique apparaît. Les fugues et passages fugués sont complètement absents de la *Admonter Messe*, tout comme on renonce (sauf pour quelques mesures du *Dona nobis pacem*) à une structure contrapuntique ou en imitation. Haydn répond ainsi à la nécessité de comprendre le texte liturgique. On remarquera la structure développée des parties finales du *Gloria* et du *Credo*, qui ne correspondrait pas à la représentation de l'archevêque de Salzbourg.

Avec 213 mesures, le *Dona nobis pacem* d'une longueur supérieure à la moyenne est exécuté à la manière d'un rondo en alternance entre un solo de basse et le chœur et présente la possibilité de l'écourter entre les mesures 154 à 208. Sinon, Haydn se base sur la tradition du genre pour la structure, avec les divisions habituelles de la musique classique. Seul le *Kyrie* diffère, la première mesure largo est suivie par un adagio de 20 mesures en 3/4 qui se termine par une partie en allegro. Contrairement à la division en deux généralisée selon le schéma « lent – rapide », une telle répartition est inhabituelle et ne trouve aucun parallèle dans les mises en musique de messes de Michael Haydn.

Comme dans la *Chiemsee-Messe*, on trouve également l'indication « con sordino » dans la *Admonter Messe* pour l'utilisation d'une sourdine sur les violons. Dans l'*Agnus Dei*, le timbre plus sombre représente l'intériorisation de l'interprétation musicale du texte. La comparaison avec la *Krönungsmesse* (KV 317, Messe du Couronnement) de W. A. Mozart se conçoit aisément, les deux violons y accompagnent aussi la voix solo « con sordino » dans l'*Agnus Dei*.

L'éditeur remercie la Bayerische Staatsbibliothek de Munich pour l'autorisation d'éditer, le P. Maximilian Schiefermüller de l'Ordre des Bénédictins pour les recherches relatives à la biographie de l'abbé Kuglmayr, ainsi que l'abbaye d'Admont et l'abbé Bruno Hubl de l'Ordre des Bénédictins de leur soutien financier pour l'impression de la Messe.

Salzbourg, juillet 2009
Traduction : Sylvie Coquillat

Armin Kircher

³ Haydn était très lié aux Bénédictins du couvent Saint-Pierre de Salzbourg ; il y était volontiers accueilli et occupait une maison du couvent. Nombre de ses autographes et copies prirent le chemin des archives musicales du couvent : certains ont été achetés, d'autres ont été remis par le compositeur pour compenser des factures impayées.

⁴ L'archevêque Gebhard von Salzburg fonda le couvent en 1074 sur des terres de Sainte Emma de Gurk.

Missa in honorem Sancti Gotthardi

MH 530

Kyrie

Johann Michael Haydn

1737-1806

1. Kyrie I

Largo

Adagio

2 Oboi

2 Clarini
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo con
Violoncello,
Fagotto e
Violone

The musical score is presented in a multi-staff format. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) are written in a common staff with lyrics. The instrumental parts (2 Oboi, 2 Clarini, Timpani, Violino I, Violino II, Organo con Violoncello, Fagotto e Violone) are written in their respective staves. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 6, and the second system covers measures 5 to 9. The lyrics for the vocal parts are: "Ky - ri - e, Ky - ri - e." followed by "e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e". The score includes various musical notations such as dynamics (f, p), articulation (tr), and performance instructions (Tutti).

Aufführungsdauer / Duration: ca. 35 min.

© 2009 by Carus-Verlag, Stuttgart - CV 54.530

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
Erstausgabe / First edition
edited by Armin Kircher

2. Christe

22 **Allegro**

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are for the vocal parts, with lyrics: "Chri - ste, Chri - - ste e - lei - - - son,". The third staff is the piano accompaniment. The fourth and fifth staves are for the vocal parts, with lyrics: "Chri - ste, Chri - - ste e - lei - - -". The sixth staff is the piano accompaniment. The tempo is marked "Allegro" and the dynamics include "f" and "Tutti".

The second system of the musical score consists of six staves. The top two staves are for the vocal parts, with lyrics: "son, Chri - ste, Solo". The third staff is the piano accompaniment. The fourth and fifth staves are for the vocal parts, with lyrics: "lei - son, e - lei - son, ste e - lei - son, Solo". The sixth staff is the piano accompaniment. The tempo is marked "Allegro" and the dynamics include "f" and "Solo".

Chri - ste, Chri-ste e - lei-son, Chri-ste e - lei - son,
 Chri - ste, Chri-ste e - lei-son, Chri-ste e - lei

p 2 # 6 7 9 8 4 3 5

ste, Chri - ste, Chri - ste,
 Chri - ste, Chri - ste,
 Chri - ste, Chri - ste

6 4 6 3 6 5

48

Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son,
 Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son,
 e - - - lei - son, e - lei - son, e - lei -
 Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, e

9 7 6 9 3 6 5
 # 7 5 4 3 4 3

Solo
p 6 6 #

54

Tutti
 Chri - ste e - lei - son, e -
Tutti
 Chri - ste e - lei - son. e -
Tutti
 Chri - ste e - lei - son,
Tutti
 Chri - ste e - lei - son,
Tutti
 Chri - ste e - lei - son,
Tutti
 Chri - ste e - lei - son,
Tutti
 Chri - ste e - lei - son,
Tutti
 Chri - ste e - lei - son,
Tutti
 Chri - ste e - lei - son,

6 6 6 5 9 3 6 # 6 - 3 6 6 5
 5 5 4 # 4 3 6 # 4 4

61

lei - - - son, e - - lei - son.

lei - - - son, e - - lei - son.

lei - - - son, e - - lei - son.

lei - - - son, e - - lei - son.

#7 4 8 5 6 5

67

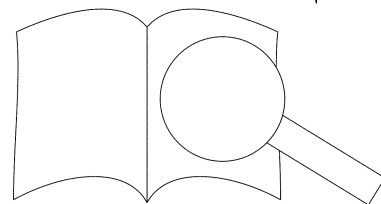
Chri - ste,

Chri - ste, C¹

Chri - ste, Chri - ste

Tutti

6 6 6 6 4 5 1 1 1 6 5 6 5 6 5



104

Tutti
Ky - ri - e e - lei - - - son, e - le -

Tutti
Ky - ri - e e - lei - - - son, e -

Tutti
Ky - ri - e e - lei - - - son,

Tutti
Ky - ri - e e - lei - - - son, - son,

6 2 6 6 4 4 2 6 b5

110

Ky - - ri - e, Ky - ri -

- e, Ky - - ri - e, ri -

- ri - e, Ky - - ri - e,

Ky - - ri - e, Ky - - ri - e,

6 5 7 8

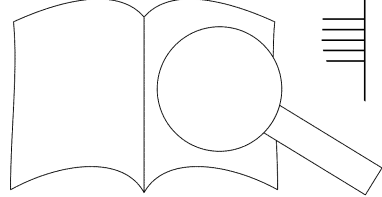
lei - - - son, e - - lei - - - son, ri - e,
 lei - - - son, e - - lei - - - son, ri - e,
 lei - - - son, e - - lei - - - ri - e,
 lei - - - son, e - - lei - - Ky - ri - e, Tutti

2 6 6 4

e - lei - - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e
 e - lei - - son, Ky - ri - e
 ri - e e - lei - - son, Ky - ri - e
 Ky - ri - e e - lei - - son, Ky - ri - e

6 6 6 3 7 8 6 7

PROBEPAPIER Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



4. Gloria

Gloria

Allegro non troppo

2 Oboi

2 Clarini in C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto
Trombone I

Tenore
Trombone II

Basso

Organo con
Violoncello,
Fagotto e
Violone

Glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.
 Glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.
 Glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.
 Glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

er - ra
 in ter - ra
 Et in ter - ra

4

in - bus bo - nae vo - lun - ta - - tis. Lau - da - mus te. Be - ne -
 - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - - tis. Le
 ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - - tis. Le
 pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - - tis. Le

7 6 7 6 5

8

p *pp* *pp* *f* *f* *f*

Solo Tutti

di - ci - mus te. Te ad - o - ra - mus. Glo - ri - fi - ca - mus te,
 di - ci - mus te. glo -
 di - ci - mus te. te, glo -
 di - ci - mus te. te, glo -

7 *p* 4 6 3 6 7 5

12

p *f*

ri - fi - ca - mus te.
 glo - ri - fi - ca - mus te.
 te, glo - ri - fi - ca - mus te.
 - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te.

Solo

5 3 6 5 3 6 7 5 - 8 5 6

16

Solo

Gra - ti-as a - gi-mus, a s ti - pter ma - gnam glo -

6 5 4 3 6 5 6 6 2 6

20

Gra - ti-as pro-pter ma-gnam glo - ri-am tu - am.

Tutti

Gra - ti-as pro-pter ma-gnam glo - ri-am tu - am.

Tutti

Gra - ti-as pro-pter ma-gnam glo - ri-am tu - am.

Tutti

- ri-am tu - am, Gra - ti-as pro-pter ma-gnam glo - ri-am tu - am.

Tutti

Solo

6 7 8 6 5 9 3 5 7 8

48

Fi-li-us Pa - tris.
 - li-us Pa - tris.
 Fi-li-us Pa - tris.
 Fi-li-us Pa - tris.

Solo

Qui
 Qui

Tutti

6 5 # 6 6 5 #

52

a mun - di, pec - ca - ta mun - di,
 ca - ta mun - di, pec - ca - ta mi-se-ri-
 tis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta
 tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta

Solo

6 5 9 7 8 6 7 # 6 4 5 #

PROBEKOPPIE
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

64

mun - di, pec - ca - - - ta mun - di,
 mun - di, pec - ca - - ta mun - di, *Solo* re - nem
 mun - di, pec - ca - - - ta mun - di, *Solo* de - ti - o - nem
 mun - di, pec - ca - - ta mun - di,

9 8 7 7 5 3
 7 6

68

- pe de - pre - ca - ti - o - - - nem no - - -
 - ci - pe de - pre - ca - ti - o - - - nem
 - ci - pe de - pre - ca - ti - o - - - nem
 - ci - pe de - pre - ca - ti - o - - - nem
 - ci - pe de - pre - ca - ti - o - - - nem

9 4 3 4 2 6 6 5 6 4 5 3
 4 3 2 6 6 5 6 4 5 3

Quo - ni - am, quo - ni - am tu so - lus San - ctus, tu so - lus, Sa -
 Quo - ni - am, quo - ni - am tu so - lus San - ctus, tu so - lus, ctus.
 Quo - ni - am, quo - ni - am tu so - lus San - ctus, tu - San - ctus.
 Quo - ni - am, quo - ni - am tu so - lus San - ctus, lus San - ctus.

8 - 5 6 7 3 7

- mi - nus. Tu so - lus San - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus.
 Do - mi - nus. Tu so - lus San - ctus. Tu so - lus
 so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus San - ctus. Tu so - l
 Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus San - ctus. Tu so - l

6 7 6 5 - 6 7

104

A-men, a - men.

A-men, a - men.

A-men, a - men.

A-men, a - men.

Solo

6 # 5 — 5 - 6 # 7 6 6 # 5

108

so - lus San - ctus, tu so - lus, so - - lus San - ctus.

i tu so - lus San - ctus, tu so - lus, so - - lus San - ctus.

uo - ni-am tu so - lus San - ctus, tu so - lus, so

i - am, - quo - ni-am tu so - lus San - ctus, tu so - lus, so

Tutti

5 6 7 # 3 p 6 # 7 3

Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Al -
 Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus,
 Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus,
 Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus,

47 8 f 3 5 6 9 8

- - - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a
 Chri - - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a
 - - su Chri - - ste.
 Je - - su Chri - - ste.

8 7 6 5 9 7 5 9 8 7 6 7 6 5 3 6 6 7

3 4 3 4 3 7 6 5 4 5 4 3

120

Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men.

Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - me - an - cto

in glo - ri - a Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - mer

in glo - ri - a Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris.

6 6 — 7 3 — 6

5 6 5 4 3
3 4 3 2 3

124

- a Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men, in glo - ri - a

in glo - ri - a Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris.

to Spi - ri - tu, in glo - ri - a Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris

um San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris

5 6 6 6 6 9 6 6

5. Credo

Credo

Allegro

2 Oboi

2 Clarini in Do / C

Timpani in Do-Sol / c-G

Violino I

Violino II

Soprano
Tutti *f*
Cre - do in u-num De - um, Pa - trem o-mni-pot - en - ter

Alto
Tutti *f*
Cre - do in u-num De - um, vt - cu - li,

Tenore
Tutti *f*
Cre - do in u-num De - um, mn - em, fa - cto - rem

Basso
Tutti *f*
Cre - do in u-num P - ot - en - tem, fa - cto - rem

Organo con Violoncello, Fagotto e Violone
Tutti *f*

7

r - rae, vi-si-bi - li-um o - mni-um, et in-vi-si - bi - li-um,

et ter - rae, vi - si - bi - li-um o - mni - si -

et ter - rae, vi - si - bi - li-um o - mn

coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li-um o - mn

6 6 3 4 5 7

13

et in - vi - si - bi - li - um.
 bi - li - um, et in - vi - si - bi - li - um.
 bi - li - um, et in - vi - si - bi - li - um.
 bi - li - um, et in - vi - si - bi - li - um.

6 6 6 5
 4
 6

19

in - u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i -
 Et in - u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum, F#

6 6 5
 4 3
 p 6 5 6
 4 3 5
 6 5 3
 9
 4 3

u - ni - ge - ni - tum.

u - ni - ge - ni - tum.

Solo

Pa - tre ex Pa - tre

ex Pa - tre

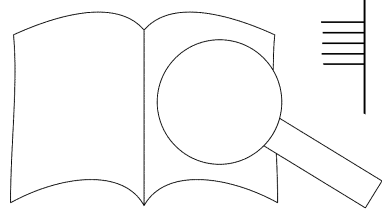
8 6 7 5 9 4 3 f 6 5 # 6 4 3 6 4

an - te - o - mni - a sae - cu - la.

na - tum an - te - o - mni - a sae - cu - la.

5 3 # 7 9 7 5 f 6

PROBEPAPIER
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



50

Tutti

Ge - ni-tum, non fa - c' con- em

no. um,

fa - ctum,

um, non fa - ctum,

Tutti.

6 6 6

56

uem o - mni-a, o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos

em Pa - tri: per quem o - mni-a fa - cta sunt.

an-ti - a-lem Pa - tri: per quem o - mni-a fa - cta sunt.

on-sub-stan-ti - a-lem Pa - tri: per quem o - mni-a fa - cta sunt.

6 5 4 2 6 6 6 6 5 6 5

73

coe - lis, de coe - lis, de - scen - - dit
coe - lis, de coe - lis, de - scen - - coe -
coe - lis, de coe - lis, de - scen de coe -
coe - lis, de coe - lis, de . de coe -

6 6 5 6 6 4 5 3

79

lis.
lis.
Solo

6 b5 b7

6 b5 b7

6. Et incarnatus est

85 **Largo**

Musical score for measures 85-86. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The piano part includes sixteenth-note patterns with sixteenth rests and sixteenth notes. The vocal line is marked 'Solo' and 'p'.

Solo
Et in - car - na - tus est de Spi -

Musical score for measures 87-90. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The piano part includes sixteenth-note patterns with sixteenth rests and sixteenth notes. The vocal line is marked 'Solo' and 'Tutti p'.

Solo
Et ho - mo fa - ctus est. — Cru - ci - fi - xus

Solo
Et ho - mo fa - ctus est. —

Solo
Et ho - mo fa - ctus est. —

Solo
Et ho - mo fa - ctus est. —

Tutti p

6 4 3 6 5 9 7 5 6 6 6 5 6 6 5 3 6

96

pp

Solo

est, et se - pul - tus, se - pul - tus est.

est, et se - pul - tus est.

est, et se - pul - tus est.

est, et se - pul - tus

8 45 4 # #

7. Et resurrexit

99 Allegro

f

f

f

Tutti

re-sur-re-xit ter-ti-a di - e, se - - - cun - dum, se -

Et re - sur - re - xit, re-sur-re-xit ter-ti-a di - e,

Tutti Et re - sur - re - xit, re-sur-re-xit ter-ti-a di - e,

Tutti Et re - sur - re - xit, re-sur-re-xit ter-ti-a di - e,

f

6 6 5

cun - dum Scri - ptu - ras. Et a-scen - dit in coe - lum: se - det
 - dum Scri - ptu - ras. Et a-scen - dit in Pa
 cun - dum Scri - ptu - ras. Et a-scen - dit ad dex-te-ram
 cun - dum Scri - ptu - ras. Et se - det ad dex-te-ram

6 6 5 6 7
4 4 3 4

an ven - tu - rus est cum glo - ri - a, cum glo - ri - a, ju - di - ca - re, ju - di -
 i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, cum glo - ri iu - di -
 Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, cum glo di -
 a - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, cum glo

a 2

6 3 5 3 6 3
5 4 5 4 5 4

ca-re vi - vos et mor - tu - or

ca-re vi - vos et mor -

ca-re vi - vos et mor

ca-re vi - vos et

6 b5 3 5 6 4 2 7

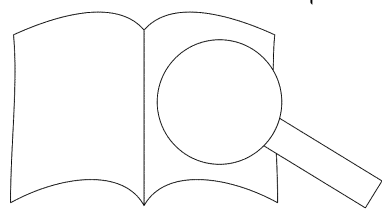
jus re - gni non e - rit fi - nis, non, non, non e -

- jus re - gni non e - rit fi - nis, non,

cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, non,

cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, non,

f 7 5 6 6 6 6 6 3



132

rit fi - nis, non, non, non e - rit nis.

rit fi - nis, non, non, non e

rit fi - nis, non, non,

rit fi - nis, non, nis.

6 5 4 3 3 6 5 4 3 6

138

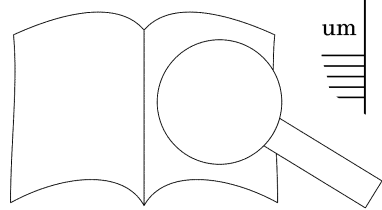
Et in Spi - ri-tum, in Spi - ri-tum

Et in Spi um

Solo

p

6 6 6 5 3 *p* 6 5 6 4 3 5



San - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem:

San - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tr

6 5 9 7
4 3 4 3 5 # 7

qui Pa - tre Fi - li - o - que, qui ex Pa - tre Fi - li -

qui ex Pa - tre Fi - li - o - que, qui ex Pa - tre Fi - li -

6 5 6 5 7 9 7 5
4 3 4 3 # 7 7 5

Musical score for measures 157-162. It includes staves for piano accompaniment and vocal lines. Dynamics include *f* and *p*. The text includes:

 Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul

 Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur et Fi - li - o si - mul

Musical score for measures 163-168. It includes staves for piano accompaniment and vocal lines. Dynamics include *f* and *p*. The text includes:

 ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro -

 ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo -

 ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui

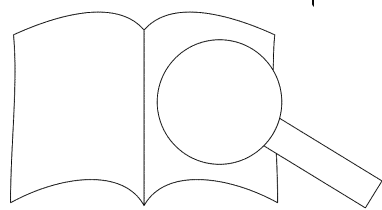
169

phe - - tas.
phe - - tas.
phe - - tas.
phe - - tas.

Tutti

175

ca - tho - li - cam et a - po - sto - - - li - cam Ec - cle - si -
ctam, u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam si -
san - ctam, u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto -
Ec - u - nam san - ctam, u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto -



PROBENPAKUNGSUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

a 2

am. Con - fi - te-or u - num, con - fi - te-or u-num ba - ptis -

am. Con - fi - te-or u - num, con u-

am. Con - fi - te-or u - num, te s - ma

am. Con - fi - te-or u - on - an ba - ptis - ma

6 5

pec - ca - to - rum. Et ex - - -

o - nem pec - ca - to - rum. Et

re-mis-si - o - nem pec - ca - to - rum. Et

in re-mis-si - o - nem pec - ca - to - rum. Et

p Solo

p Solo

p Solo

p Solo

p Solo

7 6 9 6 5

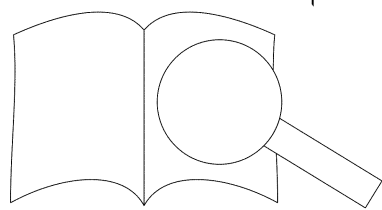
spe - - - cto re - sur - re - cti - - o -
 spe - - - cto re - sur - re - cti -
 spe - - - cto re - sur - re -
 spe - - - cto re - sur - re - nem

6 4 7 =

o - rum. Et ex-spe-cto vi - tam, vi - tam ven-tu - ri
 o - rum. Et ex-spe-cto
 m. - tu - o - rum. Et ex-

Tutti
 Tutti
 Tutti
 Tutti

4 2 6 4 #7 8 f unis. 8 - 6



sae - cu-li. A - - - men, a - - - men,
 vi - tam ven-tu-ri sae - cu-li. A - - - men, a - - - men,
 vi - tam ven-tu-ri sae - cu-li. A - - - men, a - - - men,
 vi - tam ven-tu-ri sae - cu-li. A - - - men, a - - - men,

- men, a - men,
 - men, a - men,
 a - - - men, a - men,
 en, a - - - men, a - men, Solo

PROBE PAPIER

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

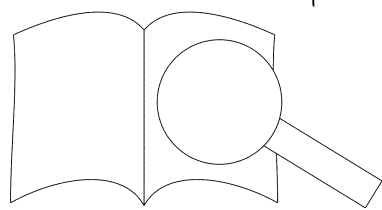
Et ex-spe-cto vi - tam, vi - tam ven-tu-ri sae - cu-li ta...

Et ex-spe-cto vi - tam, sa - tu - ri sae - cu-li,

Et ex-spe-cto vi - ta - ri sae - cu-li,

Tutti

men, a - men. Et ex-spe-cto vi - tam vi - tam ven-tu-ri sae - cu-li. A - men. Et ex-sr - tu-ri sae - cu-li. A - men. Et ex - tam ven-tu-ri sae - cu-li. A - men. Et ex-



242

men, a - - - men, a - - - men, a

men, a - - - men, a - - - r

men, a - - - men, a - - -

men, a - - - men, a - - -

6

248

men, a - - - men, a

a - - - men, a - - - men, a

a - - - men, a - - - men, a

men, a - - - men, a - - - men, a

6

6

5

3

6

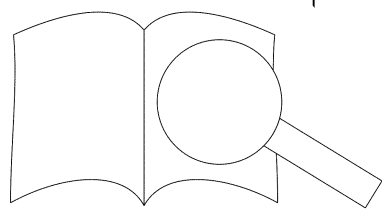
6

6

4

5

p



8. Sanctus

Sanctus

Comodo

2 Oboi

2 Clarini in Do / C

Timpani in Do-Sol / c-G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo con Violoncello, Fagotto e Violone

Tutti *f*

San - ctus, San - ctus,

Tutti *f*

San - ctus, San - ctus,

Tutti *f*

San - ctus, San - ctus,

Tutti *f*

San - ctus, San - ctus,

Tutti

San - ctus,

4

6

6

9 6 unis. 3

6

6

San - ctus Do - - mi-nus De - us, De - us Sa - ba - oth.

San - ctus Do - - mi-nus De - us, De - us Sa - ba - oth.

San - ctus Do - - mi-nus De - us, De - us Sa - ba - oth.

San - ctus Do - - mi-nus De - us, De - us Sa - ba - oth.

13

glo-ri-a tu - a.
 glo-ri-a tu - a.
 glo-ri-a tu - a.
 glo-ri-a tu - a.

Solo

6 6 5 4 3 6 2 6 6

17

in ex-cel-sis, o -
 i - na in ex-cel-sis,
 O - san - na in ex-cel-sis,
 O - san - na in ex-cel-sis, o - - - san -

PROBENPAPIER

20

Musical notation for measures 20-22. It includes vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

Piano accompaniment for measures 20-22, featuring intricate keyboard textures.

san - na in ex - cel - sis,
 san - na in ex - cel - sis, o - - - san - -
 san - na in ex - cel - sis,
 san - na in ex -
 san - na in ex - cel - sis, o - san - na in ex -

b 6 7 46 p 2 6 6 5

23

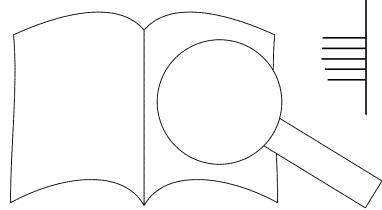
Musical notation for measures 23-25. It includes vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *p* and *f*.

Piano accompaniment for measures 23-25, featuring intricate keyboard textures.

o - san - na in ex - cel - sis,
 o - san - na
 o - san - na
 o - san - na
 cel - sis, o - san - na

6 5 7 4 2 6 6 6

4 3 p f



26

p *f* *p* *f* *p* *f*

Solo

in ex - cel - sis, o - san - na, o - san - na - sis,

in ex - cel - sis, o - san - na, o - san - ce.

in ex - cel - sis, o - san - na, o - sis,

in ex - cel - sis, o - san - na, - cel - sis,

6 6 5 8 — *p* 6 6 6 5 4 3 *f* 6 5

30

Tutti

- na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

- na in ex - cel - sis, in ex - ce^l

- san - na in ex - cel - sis, in e

- san - na in ex - cel - sis, in e

Tutti

6 6 6 5 6 5

Benedictus

9. Benedictus

Allegro moderato

2 Oboi

2 Clarini
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo con
Violoncello,
Fagotto e
Violone

Solo

6
4

5

6
4

5
3

5⁺

6

6

6 6 6 7 6 6 7 6 6 6

4 3 4 3 = 7 = 6 4

11

6 4 6 5 4 3 6 4 5 3

16

6 5 6 5 6

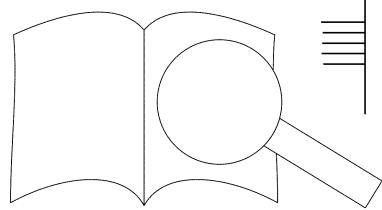
Solo

Be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui -

ve - nit in no - mi - ne Do - ne -
Be - ne - Solo Be - ne -

qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.
ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.
di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

PROBENPARTIEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



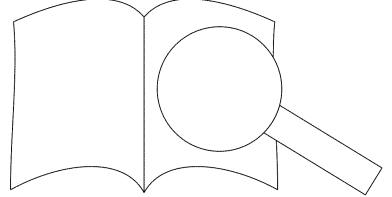
di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi-ne Do -

9 4 3 6 4 6 6 9 4 3 4/6 6 6 8

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in
 Be - ne - di - ctus qui ve - nit
 Be - ne - di - ctus qui ve - nit

6 6 4 1 1 5 8

PROBEKOPPIERT
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



43

mi - ne, no-mi-ne Do mi - ni

no - mi-ne Do

no - mi - ne, - Do

5 5^b 6 7 -

48

6 7 6 4

5 5 4 4

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in mi - ni, ne -
Be - ne -
Be - ne -

9 8 - 7
7 6 3 -

ve - - - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.
qui ve - - - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.
- ctus qui ve - - - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

1 b7 - 5 6 9 8 6 5 f 4 6 6 p 6 5 6

65

ve - nit, qui ve - nit, qui ve -

5 6 6/4 5/3 b7 6 6/4 7#

70

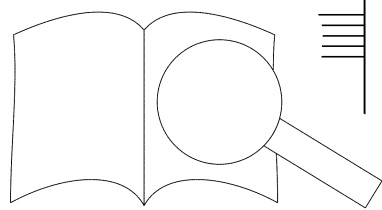
ne - di - ctus qui ve - nit in no -

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no

6/b 7 9/4 8

PROBENPAPIER
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



75

a 2

p

p

p

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ci - qui

be - ne - di - ci - qui

7 6 7 6 5 6 7 7 6 5 4

81

ve - nit, qui ve - nit in

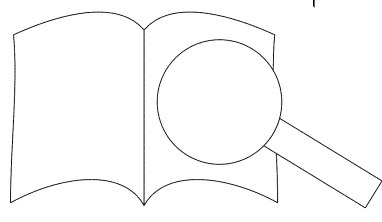
in no - mi - ne Do - mi - ni.

in no - mi - ne Do - mi - ni.

in no - mi - ne Do - mi - ni.

- nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

3 4 5 5 6 7



PROBENPAPIER

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

86

no -

9 4 3 9 7 7

91

ni.

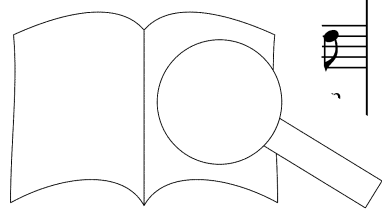
Be - ne - di - ctus qui ve - nit si - ne

Be - ne - di - ctus qui ve - nit

Be - ne - di - ctus qui ve - nit

6 6 5 3 1 1 3 6 7

PROBENPAPIER
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



96

Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ne Do - mi - ni.

5 $\frac{5}{3}$

101

mi - ne Do - mi - ni.
mi - ne Do - mi - ni.
in no - mi - ne Do - mi - ni.

6 6 6 6 6 4 5 *f* 5 5+ 6 6 6 6

107

Tutti *f*

Be - ne - di - ctus ni - si ve - nit in no - mi - ne

Tutti *f*

Be - ne - di - ctus - nit in no - mi - ne

Tutti *f*

Be - ne - di - ctus - nit in no - mi - ne

Tutti *f*

Be - ne ve - nit in no - mi - ne

Tutti

7 6 5 4 3

112

in no - mi - ne Do - - mi - ni.

in no - mi - ne Do - - mi - ni.

mi-ni, in no - mi - ne Do - - mi - ni.

Do - mi-ni, in no - mi - ne Do - - mi - ni.

Tutti

2 7

123

Musical score for measures 123-125. It includes piano (p) and organ parts. The piano part has dynamics *f* and *p*. The organ part has dynamics *f* and *p*.

Vocal line with lyrics for measures 123-125. The lyrics are: "o - san - na in ex - cel - sis, na, o - san - na in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel - sis, o -".

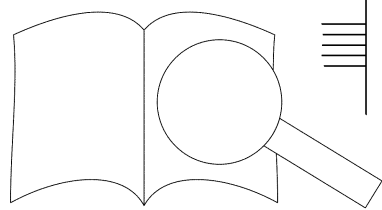
126

Musical score for measures 126-130. It includes piano (p) and organ parts. The piano part has dynamics *f* and *p*. The organ part has dynamics *f* and *p*.

Vocal line with lyrics for measures 126-130. The lyrics are: "sis, in ex - cel - sis, o - san - na, cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, Solo".

6 6 6 6 6 5 8 6

PROBEKOPPIERT
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



129

o - san - na in ex - cel - sis,
o - san - na in ex - cel - sis,
o - san - na in ex - cel - sis,
o - san - na in ex - cel - sis,

Tutti
Tutti
Tutti

7 6 6 6

132

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.
in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.
in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.
na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

6 5

Agnus Dei

11. Agnus Dei

Largo

2 Oboi dolce

2 Clarini in Do / C sempre *p*

Timpani in Do-Sol / c-G sempre *p*

Violino I con sordino

Violino II con sordino

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo con Violoncello, Fagotto e Violone Solo

Solo

A - - gnus De - i, qui tol

7

tol - lis pec-ca - ta mun - di: - bis, mi - se-

9 4 3 6 9 6 5 9 4 3 4 3

10

- re, mi-se-re - re. A - gnus De - i, mi-se - re - re no

6 5 6 7 6 6 9 6 6 6 # 5 5 #

13

Solo

A - gnus De - ta, pec -

6 5 6 5 # 6 5 - 3 - 4 6

16

c. mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta

8 7 3 6 4 3 # 6 5 -

18

mi - se - re - re no - bis

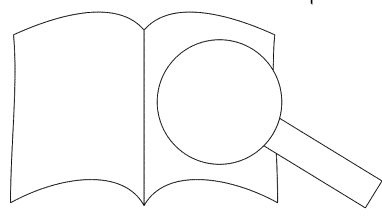
9
4 3

6 5 d

21

gnus De - i, A - gnus De - i, mi - se - re -

b 7 6 d 9 4 3 6 b6 6 5 8 7 6 6 5



PROBE PAPIER

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Solo

Do - na no - bis pa - cem, pa - cem, pa - cis pa - - -

Solo

7 5 6 # 6 7 9 6 # 6 5

4 4 5 4 3

ce - o-na no-bis pa - - - cem, do-na no-bis pa - - - cem, pa - - -

6 6 # 6 # 6 6 6 #

5 5 4

63

63-68

Tutti f
Do-na no - bis pa - - - cem, do - na, do - na no
Tutti f
Do-na no - bis pa - - - na, - - - na
cem.
Tutti f

69-74

69

75-84

89

na no - bis

95

Tutti **p** Do - na no - bis pa - - cem,

Tutti **p** Do - na no - bis pa - - cem,

Tutti **p** Do - na no - bis pa - - cem,

pa - cem, pa - cem. *Tutti* Do - na no - bis pa - - cem,

5 4 # 7 6 6

cem, do-na no-bis pa - cem, pa - cem - cem, pa -

6 6 5 5 46 6 6 5

Tutti f
Do-na no-bis pa - - - cem, do - na, do - na
-s pa - - - cem, do - na, do - na no - bis

Tutti *Tutti J*

em. I

6 6 7 6 6 9 7 3 47

144

cem, do - na no - bis pa - cem, do
 cem, do - na no - bis pa - cem, na
 cem, do - na no - bis pa - cem, na
 cem, do - na no - bis pa - cem, na

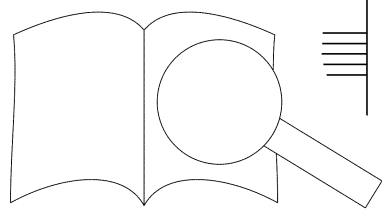
6 47

150

bis pa - - - - - cem.
 bis pa - - - - - cem.
 bis pa - - - - - cem.
 no - - - bis pa - - - - - cem.

Solo *p* 6 *fp* 6 2

PROBENPAKUNGSUR
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



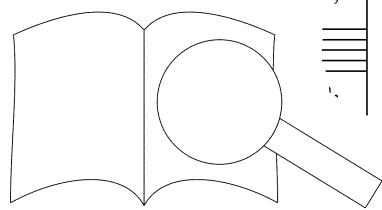
202

pa - cem, do - - - na no - - -
 pa - cem, do - - - na no - - -
 pa - cem, do - - - na no - - -
 pa - cem, do - - - na r pa - - -

208 - - - - de]

do - na no - bis pa - cem,
 do - na no - bis cem,
 do - na no - bis
 do - na no - bis

PROBEKOPPIERT
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



216

pa - cem, do - na do - na no - bis pa - a
 pa - cem, do - na do - na no - 'em,
 pa - cem, pa - cem, do - na do - na
 pa - cem, do - na do - cem,

f *fp* *f* *f* *f* *f*

$\frac{6}{4} = \frac{5}{3}$ 7 6 5 3

222

na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa -
 do - na no - bis pa - cem, do - na
 - na, do - na no - bis pa - cem, do -
 do - na, do - na no - bis pa - cem, do -

p *p* *p* *p* *p* *p*

7 6 6 3 *p*

PROBE PAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



cem, do-na no-bis pa - - - - - cem, pa - - - - - er

cem, do-na no-bis pa - - - - - cem, pa - - - - -

cem, do-na no-bis pa - - - - - cem, pa - - - - -

cem, do-na no-bis pa - - - - - cem, pa - - - - -

do - na pa - - - - - cem, pa - cem, pa - cem.

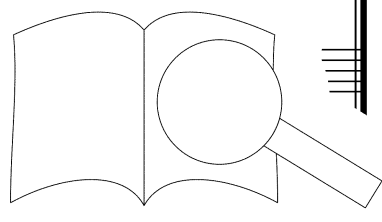
em, do - na pa - - - - - cem, pa - cer

do - na pa - - - - - cem, pa - cer

cem, do - na pa - - - - - cem, pa - cer

PROBENPAPIER

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Ctr = Clarino (I/II), Ob = Oboe (I/II), S = Soprano, T = Tenore, Timp = Timpani, VI = Violino (I/II).
Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note, Vorschlagsnote oder Pause) – Befund der Quelle.

Kyrie

57	VI I/II 1–2, 5–6	ohne Staccato
102	T/B 2	Silbe „-lei-“ bereits 102.1
112	VI II 9–10	a ¹ (statt g ¹)
121	VI I/II 1–2	ohne Staccato
125	VI I/II 5–6	ohne Staccato
147	VI I/II 2, 5–6	ohne Staccato
148/149	VI I/II 1–2, 5–6	ohne Staccato

Gloria

12	VI I/II 8	d ¹ (statt e ¹)
25	VI I 2–3	Bogen 25.2–4
31	VI I/II 2–4	Bogen 31.2–4, 31.4 ohne Staccato
76	VI II 9–12	Bogen 76.9–10 und 11–12
99	Ob 4–7	Ob II mit, Ob I ohne Bogen
100	Ob 3–6	Ob II mit, Ob I ohne Bogen
117	Ob 1–2	Ob I mit, Ob II ohne Bogen
117	Ob 5–8	Ob II mit, Ob I ohne Bogen
118	Ob 3–6	Ob II mit, Ob I ohne Bogen
137	S 5	e ² (statt g ²)

Sanctus

30	Ob I/II 1	Achtelvorschlagsnote, nur einstimmig nach unten gehalst
31	VI I/II 13–14	ohne Staccato
32	VI I/II 5–6	ohne Staccato

Benedictus

2	VI I 3	Staccatostrich
48	Ob I 1–2	Achtelnote d ² – Achtelnote f ² – Achtelnote a ²
64	VI I 3	Staccatostrich
131	Ob I/II 1	Achtelvorschlagsnote, nur einstimmig nach u ¹ gehalst

Agnus Dei

3	VI I 7	mit Staccato
20	VI I 7–8	Bogen 20.6–8
20	VI I 10–11	mit Staccato
22	VI II 10	h (statt g)
25	S 5, A 4	Achtelvorschlagsnote (statt Sec. note)

Dona nobis pacem

51	VI II 1	≠ fehlt
51	VI II 3–10	Bogen 5 ¹
82/83	VI II 1–2, 5–6	ohne St
85/86	VI II 5–6	ohne St
94	VI II 5–6	ohne St
102	VI II 3–6	ohne St
112	VI II 1	ohne St
125	VI I 2–3, 4–5	ohne St
136	Bc 1	ohne St
155	VI I 2	ohne St
156	VI I 1	ohne St
156	VI II 1	ohne St
235	VI I	ohne St

PROBEE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

